

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_W9-CUA-842

730
Cette édition des Cahiers DANAÉ
a été réalisée avec la participation du

**MINISTÈRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION**

**Centre National des Arts Plastiques
(FIACRE)**

**Direction Régionale
des Affaires Culturelles de Picardie**

et le concours du
CONSEIL GÉNÉRAL DE L'OISE

Rédaction : Daphné Costopoulos,
Jean Dupuy, Pierre-Samuel Le Roux,
Acindino Quesada, Claude Rutault.
Secrétariat : Annie Perret.

Direction : Acindino Quesada — Rédaction :
Daphné Costopoulos, Samuel Le Roux, Acin-
dino Quesada — Photocomposition, photo-
gravure et impression : Corlet S.A. Condé-
sur-Noireau 14110 — Distribution : Distique,
19, rue Hoche, Malakoff 92240 — Diffu-
sion : Alternative Diffusion, téléphone :
(1) 42 33 08 40 — Commission paritaire en
cours — Dépôt légal à parution — Siège
social : 8, rue du Commandant René-
Mouchotte, 75014 Paris, téléphone :
(1) 43 21 53 35 — Activités : Grande Rue,
Pouilly, 60790 Valdampierre, téléphone :
(16) 44 08 73 33.

EDITIONS DANAÉ INTERMEDIA

CAHIERS

DANAÉ



RUTAULT

La Fondation DANAÉ est une association Loi 1901
reconnue d'Intérêt Général et à But Culturel
(Agrément en date du 23 Mars 1987 dans le cadre
du Mécénat d'Entreprise).

CAHIERS

DANAE



RODTCHENKO

DIFFUSION ATTITUDES NOUVELLES ART ESPACE

Sommaire

Notice
par Acindino QUESADA_____ 106

Réplique
par Claude RUTAUULT_____ 111

Hommage à Robert Filliou
par Acindino QUESADA
et Jean DUPUY_____ 152

Paysage Bibliographique_____ 156

PASSER-PRÉSENT

Les Cahiers Danae laissent le soin à Claude Rutault d'aborder librement, à partir d'une réflexion sur son propre travail, un aspect du présent, tout en élargissant un aspect de l'histoire ; de traiter ouvertement le temps présent d'une production contemporaine : l'histoire est un moment fort de celle-ci ! « Réplique » est consacré à l'exposition de trois monochromes de Rodtchenko à Moscou en 1921 ; par un très bref parcours dans le temps, l'histoire comme le présent sont ainsi ouverts, ils sont réunis à la fois : l'individuel, le social, l'économique et l'idéologique, sans laisser à l'écart le facteur médiatique qui entraîne et marque l'articulation d'une information vers un ordre. L'évolution d'un tel ordre médiatique ne connaît pas de loi en tant que telle, en dehors de celle qui régit la fonction de son économie, car il convient de constater que l'espace intérieur : le fond « loi interne de mouvement » sur lequel la découverte de l'art s'engage, n'est pas le terrain sur lequel l'ordre institué se développe, c'est-à-dire permet l'évolution. Le seul espace qui est favorisé à l'intérieur d'un tel ordre est celui qui permet à l'ordre établi de se développer ; et l'espace dans lequel l'art assure son extension sur la société est l'espace du pouvoir de ceux qui la dominent économiquement. L'art reste ainsi dans le même ordre que n'importe quelle technique, seul change le prix qu'on paye. Le système d'un tel ordre divise l'émetteur du récepteur, il est celui d'un ordre ancien qui soumet l'artiste à un système de distribution des produits. Les règles fixées à l'intérieur de cet ordre caractérisent l'œuvre à produire, la méthode de travail, par une quantité à produire où la distribution est réduite au simple objet employé.

Ce sont les professionnels d'un tel système qui organisent la distribution en orientant vers la compétition la production artistique. Leur attitude entraîne l'art, et le public en général, à n'être que de simples objets du

système opérationnel. Les rapports évolutifs que l'art opère sont réduits à la diffusion généralisée de l'industrie. La seule différence n'est qu'une catégorie de classe, qu'une catégorie d'objet permettant aux experts de l'ordre de réaliser un classement entre producteur et consommateur.

Une véritable extension de la sphère communicative de l'art a été amorcée, ce qui est en évolution par rapport à la recherche artistique, c'est un univers imaginaire du sensible extérieur à la nature propre de l'être humain. Nous subissons et nous développons à l'extérieur, la seule force intérieure d'un monde technologique ; car il ne suffit pas de modifier, de réformer ou de restaurer notre imaginaire, notre sensibilité et notre écoute, notre créativité dans le temps et dans l'espace, mais de changer

l'opérationnel, d'un processus d'élaboration dans lequel l'acte artistique n'est plus sous l'immanence d'une technicité, sous l'immanence d'un système unique opérationnel, unique comme conditionnement des valeurs, des échanges. Car l'opérationnel... l'échange, la rencontre, la découverte ne doivent pas se cacher sous des formes qui nous séparent encore, ou qui nous divisent, mais qui favorisent la situation d'un vécu

qui s'affranchit des obligations d'un savoir dogmatique, pour développer un intérieur qui diffère de celui prétendu par la science classique, par l'ordre ancien. Intérieur propre à l'être affranchi d'un cadre qui le définit, qui définit sa réussite par rapport à l'espace temps que seul un tel cadre détermine, sans prendre en compte une autre nécessité : celle-ci n'est en aucun cas mécanique : « Nécessité d'être humain », valeur qui prend en charge, et définit sa propre participation « d'être au monde », mobilisant, par là même, toute invention technique à travers un monde dynamique de circulation des savoirs qu'un nombre indéfini de points établit. Ces points nouveaux définissent un nouveau mode de participation de l'être dans l'espace temps.

LES FACTEURS ESPACE-TEMPS DÉTERMINENT LA VALEUR OPÉRATIONNELLE

Les avant-gardes du début du siècle ont défini leur procédure à partir des notions de contenu. L'idée de l'art est l'idée investie dans une forme artistique maîtrisée pour affirmer que toute activité consciente est conceptuelle.

Pour n'importe quelle matière naturelle, les phénomènes sont non-conceptuels, ou plutôt extra-conceptuels, mais toute forme matérielle a un contenu.

La production artistique (son contenu, son idée comme sa forme) est liée à l'espace social « et est le produit »... d'un ensemble de facteurs sociaux.

L'espace dans lequel la valeur de l'œuvre d'art doit être établie est l'espace dans lequel elle se produit : si la valeur de sa production est relative à l'ensemble de ces facteurs sociaux, elle travaille ces facteurs-là ; si la valeur de la production artistique prend toute une autre valeur, elle rentre dans une autre raison spatiale. C'est le temps qui gouverne un tel espace et conditionne la conscience et la pratique d'une telle production. Un problème méthodologique s'est posé aux avant-gardes, compte tenu de la

réalité du savoir comme de la réalité sociale existante, car la procédure à employer était très complexe ; c'est-à-dire que le problème méthodologique n'était pas d'envisager une activité pratique de l'art comme un problème abstrait de connaissances, mais comme un fait qui a un contenu pourvu d'une signification sociale, d'une signification matérielle propre.

Ces avant-gardes, comme la science, comme la philosophie, ne pouvaient pas être isolées de la société dans laquelle et avec laquelle elles se développaient.

La pratique comme la théorie de ces nouvelles conceptions, leurs expansions communes, permettaient un véritable impact dans l'espace comme dans le temps. Impact qui n'avait pas pour but une objectivité propre à l'image en place ; mais la

prise en main de nouveaux concepts opérationnels. A partir de là, la pratique, sa recherche, explore l'intérieur même de la structure du signe quelle met en place, se définissant exclusivement par rapport à l'humanité physique qui effectue « l'œuvre plastique ».

Rodtchenko entreprend une telle entreprise dans le temps par un mouvement total ; il ouvre l'espace à une diversité, mais celle-ci ne peut être obtenue que par la nécessité : nécessité de nouveaux énoncés et de nouvelles procédures.

Des possibilités s'étalent dans l'espace comme dans le temps. Si on est capable de l'analyser et donc de l'assimiler, la compétition est alors à l'heure des transformations. Cette fois, il est question de quitter un corps institué. Nous pouvons constater

ces degrés dans les évaluations de l'espace comme du temps représenté. Les monochromes retracent la trace d'un corps et évaluent la perception d'un tel corps, objets dissemblables de tout accord autorisé.

Dans les différents objets perçus et à refaire, on peut le vérifier, nous retrouvons la somme non accomplie à l'intérieur d'une forme qu'ils dépassent, car au départ, il n'y avait qu'un rattachement dans le temps,

Le propos était de rattacher les phénomènes les uns par rapport aux autres par l'instance d'une participation à l'action qui évalue et fait évoluer le corps-objet et ainsi de suite... La mobilité ne peut être aperçue à travers une mémoire courte, la perception s'enchaîne sur une mobilité du temps.

La définition n'envisage en aucun cas de déclarer en toute règle qu'une théorie est vraie. Par contre ce qu'elle envisage est bien de dire que la règle d'une variante est dans un déplacement qui dépasse les normes et qu'un tel dépassement ne peut être opéré par le seul fait de la théorie ou par le seul fait de la critique.

Dans le cadre de la pratique picturale, la méthodologie d'une théorie consiste à déterminer la place et la signification d'une théorie pratique qui est le produit d'un ensemble

ble de facteurs sociaux qu'il faut développer matériellement.

C'est alors qu'il nous est possible de la déclarer fausse, si elle n'est qu'une théorie, et qu'elle laisse la pratique aux conditions du temps. A l'époque des avant-gardes, la compétition était une nécessité fondamentale : ouverture sur un autre fonctionnement, sur d'autres relations de l'art avec les autres activités humaines et non un redoublement de composants qu'il fallait dépasser, non-répétition des objets, non-retour littéral des idées, non-reprise textuelle des formes, moins encore restauration de celles-ci, restauration des colonnes sur des variantes à travers lesquelles on semble *éviter* à tout prix l'apparence de ce qu'on est, mais qui reste l'intégrité de ce qui est et qui constitue les bases du « produit occidental » : l'identification et la reconnaissance, les traits, la couleur, les fonctions de telles colonnes, les repères mis en forme les tiennent et les maintiennent. Donc pour qu'une théorie, comme une pratique, arrive à déplacer l'état d'une condition du temps de l'époque, les définitions de fait, les définitions des méthodes ne seraient possibles que dans la définition du concept opérationnel ; concept opérationnel qui va définir l'espace qui le détermine (milieu social)

et qui va le déterminer en même temps, aussi bien comme un art « Pur » ou aussi bien comme un art « appliqué » par les méthodes opérationnelles engagées. Les facteurs espace-temps vont déterminer la valeur opérationnelle, comme la valeur évolutive. Passage d'une forme à une autre. Le facteur temps dans un tel cas est déterminant, et c'est pourquoi la valeur va être déterminée par rapport au facteur temps dans lequel l'artiste se manifeste, travaille. Car c'est le temps qui était devenu pour la conscience humaine inévitable, c'est-à-dire que l'artiste ne se contente plus de placer son travail dans des conditions spatialement déterminées : espace déterminé qui décide en totalité de l'opérationnel ; il va plus loin encore, il prend en considération le temps qui conditionne la conscience qu'il travaille, en pro-

posant un dépassement à partir d'un opérationnel du réel lui-même.

A partir d'un tel point, on comprend d'une manière pertinente la « cause » des années 20 mise en mémoire ici, à travers ces pages. L'attitude d'une telle action, sa mise en pratique était à l'époque d'éviter à tout prix la reconstruction, la répétition, la restauration, et de favoriser la construction d'un autre fonctionnement.

Trois monochromes différents nous placent en dehors de l'accoutumance : il ne représentent rien, mais ils nous aident à maîtriser le temps. La pratique, n'est engagée que dans le rapport à l'existence d'une variance perceptible, d'une variance possible et praticable, position de l'artiste, position du peintre. La nuance par rapport à un historicisme est impitoyable, impitoyablement combattue.

Rodtchenko fixe le temps (voire son travail de photographe), il ouvre un autre espace par des méthodes qui s'opposent : affirmation des diverses lectures possibles, résultat qui demande un progrès. Et c'est pourquoi la valeur rentre dans une perspective évaluée par le temps. Et c'est pourquoi la valeur de l'œuvre d'art est relative, relative aux différentes données qui entraînent sa production.

Le cadre dans lequel la production moder-

niste est rentré par la suite, est en totalité dans le cadre limité d'une philosophie tridimensionnelle, et l'artiste est ainsi devenu inévitablement un « porteur de messages » qui fait le tour du vieux système.

Les Avant-gardes qui ont suivi n'ont pas su ou n'ont pas voulu opérer un tel passage, n'ont pas dépassé l'état d'un concept forme/contenu, n'ont pas évalué l'espace ni le temps. Ce que nous a préparé le début du siècle n'était rien d'autre qu'une révision radicale du concept même de l'art, concept qui ne pouvait pas se ressaisir dans de vieilles formes et qui allait être mis en évidence par ces rapports d'extériorité qu'il fallait en tout cas différencier de l'élaboration et de la composition des formes classiques, car au départ la révision du concept elle ne proposait pas de marque générique.

L'OPÉRATIONNEL COMME INTERPELLATION DE VARIANTES

La production artistique telle qu'elle existe aujourd'hui anticipe le système de production : Musées, Biennales, Foires, Galeries, commandes officielles, etc. La production artistique anticipe un tel système, elle anticipe et établit le processus de consommation, en même temps qu'elle définit toute authenticité et toute originalité par la Double Affirmation : celle de la production et celle de la reproduction.

La production artistique sacrifie ainsi tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social, et cette thèse se confirme par l'uniformité de comportement. Chaque espace est uniforme, et tous le sont, les uns par rapport aux autres.

La nécessité qui pourrait échapper ou qui échappe au contrôle central est de l'autre côté, déjà réprimé par le contrôle que l'information médiatique (production-consommation) exerce sur la conscience individuelle. Ce qui nous permet de dire que la production artistique, son contenu, son idée, sa pratique comme sa forme ne sont pas liés à l'espace social, ils sont liés à l'espace qui gouverne la production et la reproduction. Aucun système de réponse ne peut se développer en force, et tout espace, attitude, action qui tenterait de lier sa production à l'espace social, serait contraint par le système à la clandestinité, à la marginalité. L'attitude du public, qui suit les schémas de valeurs établies favorise (en principe et en fait) un tel système, en même temps qu'il favorise en totalité le système de l'industrie culturelle, sa production-reproduction. Il fait ainsi part d'un tel système et en aucun cas ne conduit à une remise en cause de celui-ci, dans le même temps que l'artiste restaure l'unicité chef-d'œuvre-système-maître. Le résultat de la production artistique est la reproduction constante de l'espace (milieu social) dans lequel et avec lequel est liée une telle production. La Double Affirmation établit la copie conforme ! C'est l'activité, ce sont les

différentes données qu'on engage dans le jeu qu'il faudra revoir. L'enjeu artistique, tel qu'il est encore posé par les avant-et-après gardes, trans et rétro gardes successives est de nos jours désuet : C'est un jeu non encore élucidé...

Wittgenstein est un des premiers à attirer l'attention sur un tel problème, il l'a fait à partir d'un tout autre contexte, mais ce qu'il tire des jeux et de l'étude de leurs règles nous semble venir à l'appui de notre thèse. Dans ses remarques sur le fondement des mathématiques : « Supposons (...) que le jeu soit tel que celui qui commence puisse toujours gagner par un simple coup déterminé. Mais cela n'a pas eu lieu ; — c'est donc un jeu. Maintenant quelqu'un attire notre attention sur ce fait ; — et ce n'est plus un jeu.

Quelle formulation puis-je donner à cela pour que ce soit clair pour moi ? Car je veux dire : « et ce n'est plus un jeu » et non : « et maintenant voyons que ce n'était pas un jeu ». Ce qui signifie : l'autre personne n'a pas attiré notre attention sur quoi que ce soit ; il nous a appris un nouveau jeu à la place du nôtre. — Mais comment le nouveau jeu peut-il rendre caduc l'ancien ? — Nous voyons maintenant quelque chose d'autre et ne pou-

ons plus continuer naïvement à jouer.

D'une part, le jeu était fait de nos actions (notre jeu) sur la table ; ces actions, je pourrais les accomplir maintenant autant qu'auparavant. Mais, d'autre part, il était essentiel pour le jeu que j'essaie aveuglément de gagner ; et maintenant je ne peux plus faire ça (1).

Le problème qui se présente à la production contemporaine n'est pas le même que celui des avant-gardes du début du siècle, il n'est pas le même tout en étant le même, seule différence : le fait d'une production rhétorique, critique, analytique qui finit indéniablement en « tique ». Les avant-gardes ont matérialisé les concepts qui leur permettaient de produire et de se reproduire à l'intérieur d'un espace, à l'intérieur d'un ensemble de facteurs sociaux et qui les

séparaient d'une production artistique liée, non pas à ces facteurs sociaux, mais à ceux qui constituaient le système d'organisation de la représentation (espace visuel). Le concept n'a pas été matérialisé. Il y a une évolution rhétorique mais pas une pratique, pas d'espace comme « points de repère », « points d'action », points de réponse et de convergence liés en totalité à l'ensemble des facteurs sociaux. Les démarches entreprises sont, en somme, ces après-coups du sens qui est fait et qui n'est pas seulement le langage, son concept, ce n'est pas dans ce qui est dit dans l'espace, mais dans ce en quoi... (c'est-à-dire permettre d'agir), qu'on peut signifier l'évolution. Verbalisme qui divise encore et depuis bientôt un siècle les avant-gardes scientifiques et philosophiques, savoir encore aujourd'hui quels sont les rapports entre l'acte et la pensée, lequel des deux a la priorité sur l'autre, et puisque la priorité doit revenir à quelqu'un, qui est cet autre qui accomplit l'acte qui nous permet d'évoluer (le binôme œuf/poule n'a plus évolué), et si système évolutif il y a, comment, et par quelles actions, les forces des êtres entrent en évolution, quelles sont les données déterminantes qui composent ce qui nous permet de comprendre l'acte d'évoluer. Évoluer, dit le Petit Larousse, signifie « passer progressivement à un autre état » qui est la mise en place d'un potentiel créatif ; nécessité qui s'accomplit à chaque fois qu'on passe, qu'on progresse (qu'on passe difficilement

d'un état à un autre). La même nécessité est de vouloir comprendre pourquoi l'humanité, sa créativité, est encore là, « éternel retour », au lieu de passer progressivement à un autre état.

Vu une telle procédure, nous avons à nous mesurer avec un travail qui s'ouvre comme transgression de règles permettant, en même temps, une autre réalité de l'Art. Nous n'avons plus affaire avec l'attente d'un résultat : le fini d'un infini immanent, mais plutôt de faire, à partir d'une autre façon de voir, d'exister et d'agir, à partir d'un « lieu-milieu » pluriel, seul système envisagé : celui originé par l'interpellation des variantes !

À partir de là, l'opérationnel de l'œuvre n'est plus à travers un arrêt créé par la perception d'un sujet-objet qui reprend les structures d'un signe iconique par la reproduction d'une représentation. L'opérationnel est dans un discontinu, qui est le plus proche de la vie : pas d'arrêt ! C'est à partir de là qu'on peut concevoir tout acte qui nous permet de vivre la question, sans se laisser prendre par des questions, le mouvement n'a plus un seul moment d'interruption, tel celui au travers lequel l'histoire se perpétue. L'histoire s'inscrit dans le propre du dépassement, permettant une présence pleine, dans l'espace comme dans le temps.

Acindino QUESADA

(1) Remarks on the foundation of mathematics, Oxford, Basil Blackwell, 1956, p. 100

réplique

111

un travail de peinture de claude rutault
à partir des monochromes de rodtchenko de 1921

Клуб В.С.П.

Тверская, 18

ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ

Худ: ВАРСТ

ВЕСТИН

НОПОВА

РОДЧЕНКО

ЭКСТЕР

сентябрь 1921

открыто с 3 до 9 веч.

РОДЧЕНКО

тед. I-40-99

16 Линия 1920

17 Клетка 1921

18 Чистый красный цвет 1921

19 Чистый желтый цвет "

20 Чистый синий цвет "

1918

На выставке "Беспредметное" творчество и Супрематизм" Москва, впервые об"явлены мною пространственные КОНСТРУКЦИИ и в живописи ЧЕРНОЕ на ЧЕРНОМ.

1920

На выставке "19 Госуд. об"явлена ЛИНИЯ ЛИНИЯ, как фактор конструкции.

1921

На данной выставке об"явлены мною впервые в искусстве три основных цвета.

couverture du catalogue
de l'exposition 5X5=25 moscou 1921

page de rodtchenko

dimension de l'original: 17,5X11,2cm

les peintures mobiles (tabulae), destinées à être encadrées et suspendues étaient faites sur pierre (stèles) ou encore sur marbre (monochromes) ou sur ardoise, surtout sur bois ou sur toile. que les anciens peignaient sur bois des tableaux de chevalet, c'est ce qui résulte de nombreux textes remontant jusqu'à polygnote (Vème siècle av. j.c.).

"en parcourant les portiques, j'arrivai à une galerie de peinture ornée de divers tableaux très remarquables. j'en vis de la main de zeuxis, qui résistaient encore à l'épreuve du temps... bientôt aussi je me prosternai devant les grisailles d'apelle (ce que les grecs appellent monochromes)".

pétrone.

s'il faut l'admettre, il en résulte que la première origine (de la peinture) est beaucoup plus ancienne et que ceux qui peignaient en monochromes, dont l'époque ne nous a pas été transmise, sont un peu antérieurs, à savoir hygiainon, dinias, charmadas et eumarès (fin du VIIIème s. av. j.c.).

recueil milliet: la peinture ancienne.

je ne suis pas assez naïf pour mettre sur le même plan une peinture d'apelle (qui était un camaïeu peint à l'éponge), les monochromes de rodtschenko, de klein ou de ryman... juste comme ça, au passage!

réplique



atelier de rodtchenko en 1980



photo baudouin jamnik

atelier de rutault en 1984

rutault

via intelligence service productions paris tél 42 06 60 56

20 01 une toile tendue sur châssis, peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée.

1973

en mars j'ai affirmé la nécessité de peindre pour qu'une toile et un mur apparaissent identiques sous l'angle de la couleur. cela implique que rien ne soit fixe ni définitif; ni le lieu, ni le support, ni la couleur, ni l'accrochage. une peinture dont le temps devient le moteur essentiel.

1985

je réaffirme qu'au delà du monochrome, une toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée n'est en rien un dernier tableau de plus, mais bien une ouverture sur un autre fonctionnement et d'autres relations de l'art avec les autres activités humaines.

rodtchenko
tél 1 40 99

117 ■

- 16 ligne 1920
- 17 carré 1921
- 18 rouge pur 1921
- 19 jaune pur 1921
- 20 bleu pur 1921

1918

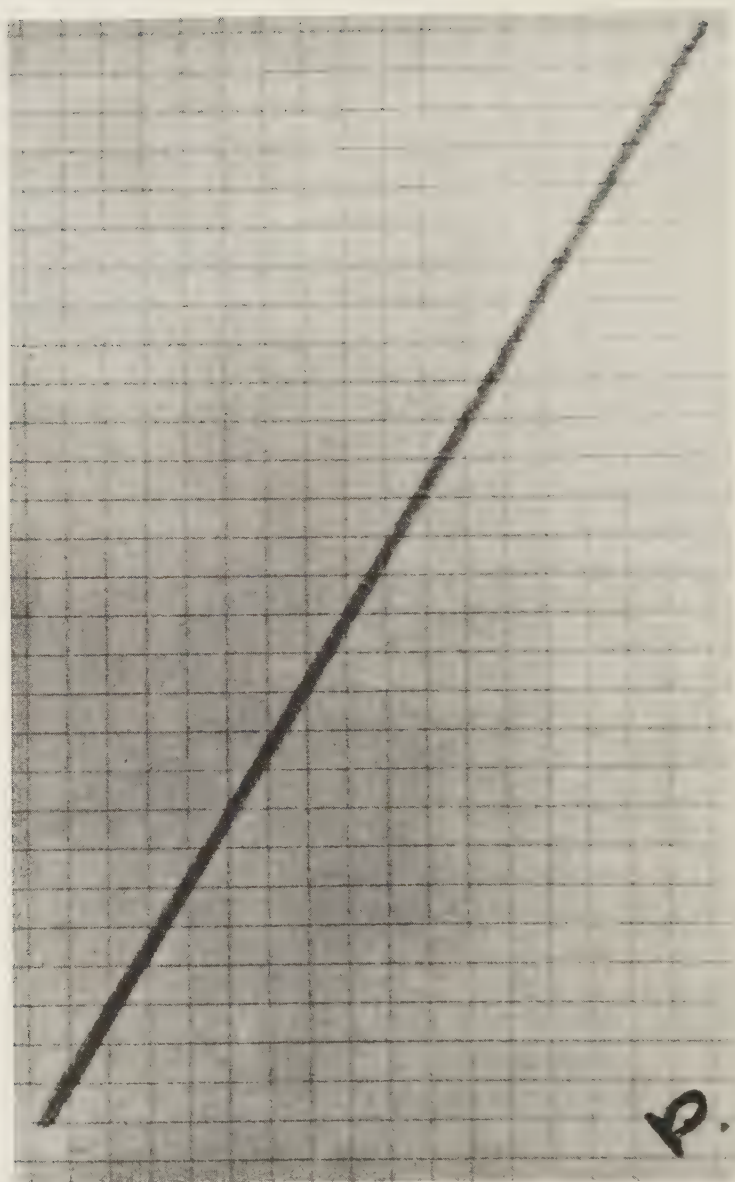
à l'exposition "création non-objective et suprématisme" j'ai affirmé pour la première fois les constructions spatiales et dans la peinture le noir sur noir

1920

à l'exposition d'état n°19 j'ai affirmé pour la première fois la ligne en tant que facteur de la construction

1921

dans cette exposition sont affirmées pour la première fois dans l'art les trois couleurs fondamentales



rodtchenko. dessin de l'exemplaire d'andrei nakov.



*claudio rutault. depuis 1975, positif-négatif 3
au-delà de la ligne.*



rodtchenko bleu pur 1921



*claudio rutault à partir de 1973 toile peinte de la même couleur que
le mur sur lequel elle est accrochée.*



rodtchenko jaune pur 1921



*claudio rutault à partir de 1973 toile peinte de la même couleur que
le mur sur lequel elle est accrochée.*



rodchenko rouge pur 1921



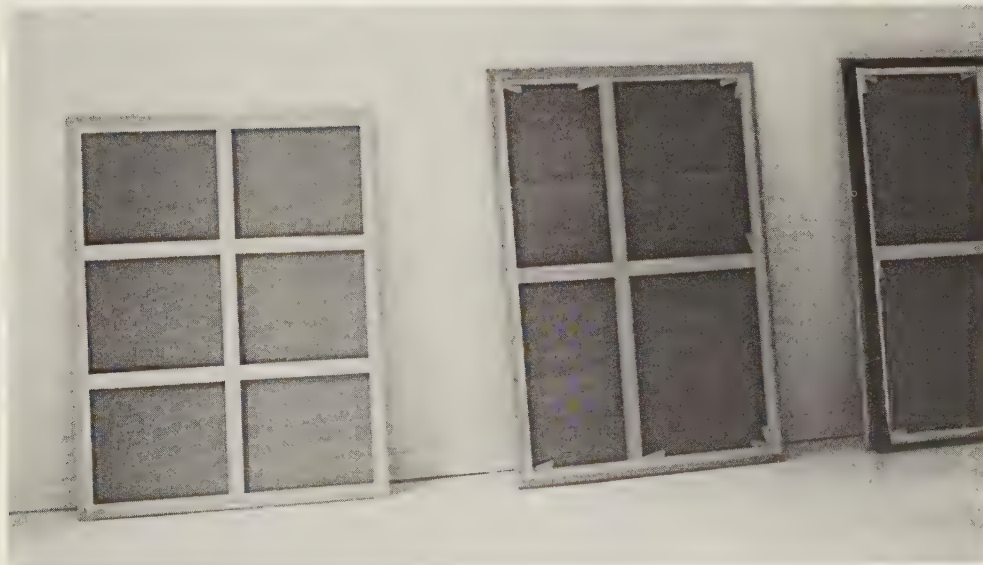
*claudio rutault à partir de 1973 toile peinte de la même couleur que
le mur sur lequel elle est accrochée.*

contre l'art abstrait

une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée est une peinture réaliste qui se produit contre l'art abstrait. la peinture abstraite est inscrite dans le système du tableau, c'est-à-dire des arrangements successifs de formes, de couleurs et de sujets sur un fond. les différences entre les artistes ne peuvent être que des différences de style. ce fut le cas dans les années 20, ce fut également le cas pour toute la peinture abstraite depuis cette époque, que ce soit l'école de paris, celle de new-york ou d'ailleurs. la peinture abstraite n'a abouti qu'à des variations formelles à l'infini, danger que kandinsky dénonçait déjà dès 1910, le monochrome devenant un genre abstrait, par sa démultiplication, n'a pas échappé au formalisme. l'art abstrait est devenu épatant pour décorer les intérieurs modernes ou relayer l'imagination défaillante des publicitaires et des stylistes.

du 24 février au 2 mars 1979
 Claude Rostauff
 met en vente un stock de toiles
 monochromes en provenance
 directe de chez le fabricant.
 toutes tailles.
 grand choix de couleurs.

galérie
 Liliane et Michel
 Durand-Départ
 43 rue de Montmorency
 75003 Paris. 277.63.60.



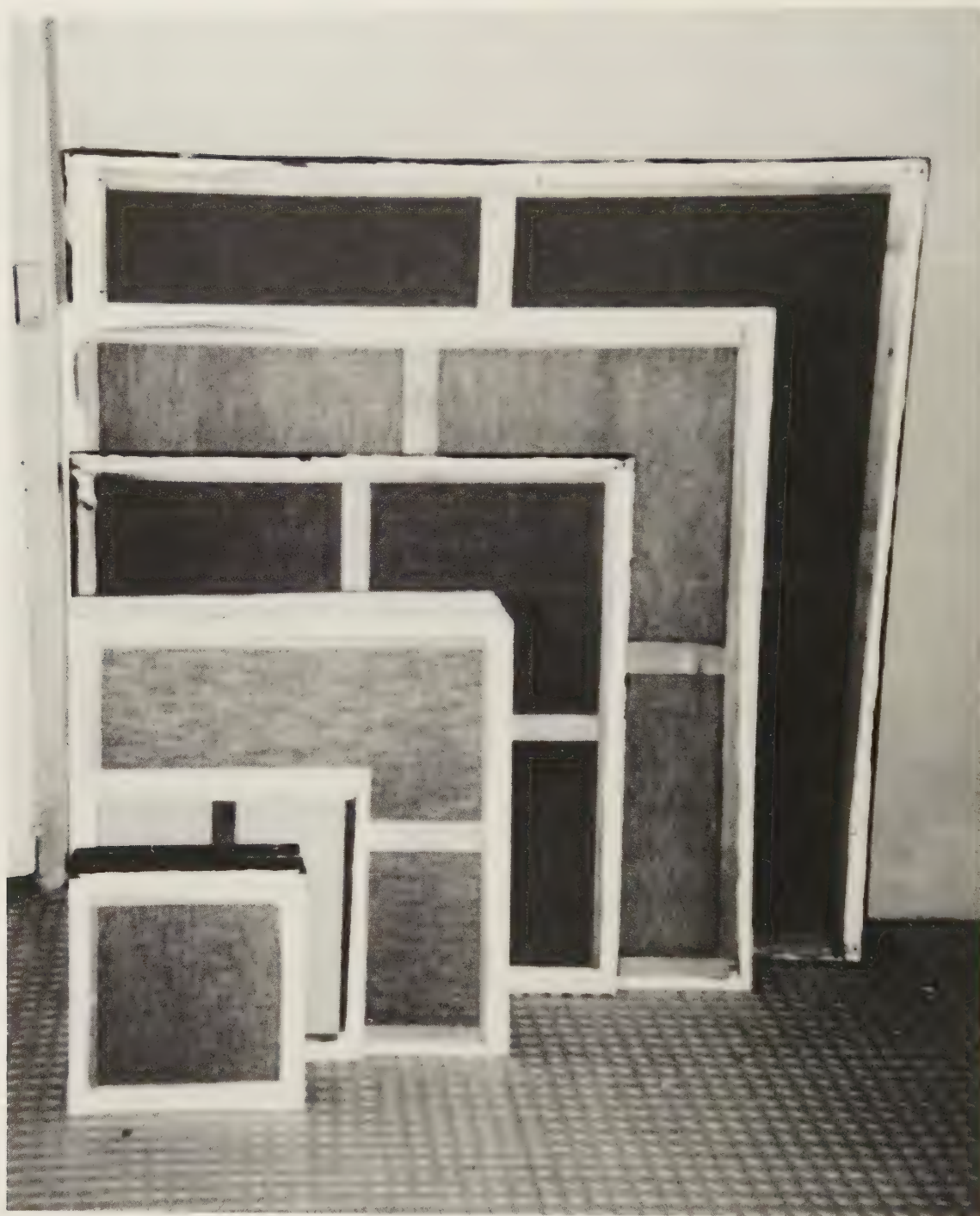
photos jean brolly

une toile peinte de façon uniforme, de la manière la plus impersonnelle possible, ne représente rien d'autre qu'un tableau ayant une couleur, une forme, des dimensions et accroché sur un mur. c'est un monochrome. le monochrome, radicalisation du camaïeu, est le sommet de la peinture idéaliste. ce sommet a été atteint par malévitch, rodtchenko, strzemiński. il n'a pas été dépassé, ni par reinhardt ni par klein ni par leurs nombreux successeurs. le monochrome c'est le tableau en représentation dans le petit cirque de l'art. demain il ira planter son clou ailleurs. malgré tout, à partir de là, le tableau expirant, la peinture devient à nouveau possible. le monochrome ouvre sur une fenêtre vide, refermons-la

.. seule la remise en question de la production, de ce qui est effectivement produit peut permettre de déborder l'art dans sa double fonction spectaculaire et marchande et de faire de l'artiste autre chose qu'un guignol. croire qu'un contenu ou un propos sur l'art, quel qu'il soit, puisse résister au tableau ou à l'objet est un leurre.

la plupart des éléments de toutes ces questions furent mises en place dès le début du siècle par des artistes comme malévitch, rodtchenko, duchamp... aujourd'hui tout est organisé pour faire comme si rien ne s'était passé.

les peintres de tableaux et les fabricants de sculptures, sous toutes leurs formes, ne sont que des artisans. ils fabriquent des antiquités.



c.r. arrangement d'une pile de toiles carrées. 1979

jo baer . rudolf baranik . robert barry . jean-sylvain bieth .
 antonio calderara . patrick callière . alan charlton . allan
 mac collum . mac cracken . ulrich erben . herman ford .
 winfred gaul . raimund girke . gotthard graubner . alan
 green . marcia hafif . edgar hofschen . ellsworth kelly .
 guiline kim . yves klein . julijs knifer . imi knobel .
 harriet korman . john mac laughlin . francesco lo savio .
 piero manzoni . joseph marioni . brice marden . gerhard merz .
 ernest mitzka . carmen gloria morales . olivier mosset . claudio
 olivieri . michael olszewski . eric orr . blinky palermo . giulio
 paolini . lucio pozzi . robert rauschenberg . ad reinhardt .
 milton resnick . gerhard richter . jan robyll . rainer ruthenbeck .
 robert ryman . françois perrodin . sean scully . richard serra .
 phil sirus . ted stamm . frederic thursz . françoise tounissoux .
 giulio turcato . richard tuttle . gunter umberg . jerry zeniuk .
 joe zucker ...

des grands, des moyens, des petits...
 des ronds, des carrés...
 des rouges, des blancs, des bleus...
 des chers, des pas chers...

si vous ne trouvez pas votre bonheur!

réplique

claire rutault • peinture • depuis 1973

mars 1985

telle quelle cette publication
est nécessaire comme rappel
d'un moment fort de l'histoire
de la peinture moderne passé
par profits et pertes

et suffisante comme prétexte à
peindre x toiles de la même
couleur que le mur sur lequel
elles sont accrochées, chacune
d'une couleur différente...

en jeu
en jeu

RÉPLIQUE à un moment fort du travail d'un artiste, plus de 60 ans après, doit être replacé dans une double préoccupation.

1. d'abord "affirmer" le type de confrontation dont il s'agit: pas de citation mais rappel d'un moment éclipsé aux conséquences passées sous silence. l'idée de ces trois monochromes m'a toujours fasciné bien que je ne les ai jamais vus. pour moi, ils sont plus intéressants qu'un porte-bouteilles et ferment la porte ouverte quelques années plus tôt par le "carré noir sur fond blanc" à toutes variations formelles. mais ils furent véritablement sans suite. j'aurais tendance à croire que nos artistes en vogue des années 80 qui ne sont plus d'avant-garde (l'avant-garde est une mode aujourd'hui passée), n'en sont pas encore là. ils n'ont tiré les leçons ni du débat malévitch-rodtschenko, ni de duchamp, personnage volontairement trouble, dont ils n'ont retenu que les aspects les plus passéistes. dans chacune de ces oeuvres, plusieurs lectures sont encore possibles et je n'ai aucun scrupule à défendre un point de vue qui ne serait sans doute pas partagé par les auteurs. après tout, c'est peut-être la preuve que ces oeuvres sont encore vivantes.

malgré la mode qui propulse en quelques mois une oeuvre au sommet des hit-parades, des expositions, des catalogues et des médias en général. à la suite de quoi l'oeuvre est étiquetée, classée, répertoriée, vue. elle fait partie de l'histoire. au suivant...

2. impossible d'en rester là. si la peinture monochrome est position-limite, elle est inconfortable, instable. il faut sauter le pas ou reculer. j'en veux pour preuve l'évolution des "artistes monochromes" qui ont rebroussé chemin pour l'art abstrait ou figuratif ou pour des objets, ce qui, sous des formes visuelles différentes les ramène tous dans le giron de l'art conventionnel au grand soulagement des marchands, des conservateurs et des autres artistes qui avaient fait l'économie de l'expérience.

par rapport à ces attitudes, les projets qui suivent mettent EN JEU les données d'une peinture qui dépasse le tableau, aussi bien dans sa conception que dans sa réalisation, incluant relations sociales et économie. ils procèdent du hasard et de la rigueur. le résultat, toujours provisoire, échappe aussi bien au concepteur (l'artiste) qu'aux joueurs. plus d'objet fini, plus de configuration idéale au fur-et-à-mesure du déroulement du processus.

aujourd'hui que l'art est devenu productiviste, qu'une peinture ou un morceau de musique se consomment comme une voiture, un parfum, un costume ou une croisière (merci jack lang!), ce genre de proposition prend le risque de ne plus faire écran, de ne plus isoler chacun de leur côté, amateur et créateur, d'obliger ce dernier, non à créer mais à choisir les éléments de la réalisation, c'est-à-dire à entrer plus avant dans la proposition, faute de quoi l'oeuvre ne peut même pas exister matériellement.

tout en évoquant un moment fort de l'art de ce siècle, je ne suis pas de ceux qui font du regard sur le passé le sujet de leur oeuvre, de ceux qui regardent obligatoirement en arrière plutôt que de voir ce qui se passe autour d'eux.

claire rutault juillet 1987.

partie. partie, première !

1. un mur virtuellement divisé de façon à former un damier régulier de 10 cases sur 10, semblable à celui d'un jeu de dames.
2. au départ, 40 toiles tendues sur châssis dont la forme est laissée à la discrétion des joueurs qui devront se mettre d'accord. les toiles peuvent être rectangulaires, carrées ou rondes, du moment qu'elles peuvent s'inscrire sur le damier. les 40 toiles sont tendues de toile brute, non préparée, 20 en coton et 20 en lin, de façon qu'elles soient de couleurs différentes. chaque joueur aura en réserve des toiles de double épaisseur pour marquer d'éventuelles dames.
3. les joueurs décident d'un certain nombre d'éléments de la partie: ils choisissent un arbitre, un lieu et définissent par écrit des détails concernant le déroulement de la partie et toutes précisions qu'ils jugent nécessaires. tous les additifs doivent être soumis à claud rutault.
au début de la partie, les 40 toiles sont accrochées dans la disposition classique du jeu de dames, les règles du jeu étant identiques au jeu de dames.
4. la forme de la pièce est la position des toiles au dernier coup de la partie. la pièce est alors installée chez le gagnant qui devra reconstruire des toiles semblables à celles utilisées pendant la partie en fonction du damier virtuel 10x10 engendré par son mur.
5. les toiles sont peintes de la même couleur que le mur.
6. le gagnant doit remettre sa pièce en jeu dans un délai maximum de 3 ans au jour de la partie. le perdant précédant possède, à proposition égale de prix, une priorité pour prendre sa revanche. c'est le gagnant qui fixe le prix de la nouvelle partie, 20% allant à claud rutault.
pas de limites de durée ni du nombre de parties.
7. les toiles restantes en fin de partie et celles qui ne sont pas réutilisables de la partie et de l'installation précédentes sont intégrées à la pièce TRANSIT, située 11 rue clavel 75019 paris et identifiables au sein même de cet ensemble.
8. ceci ne constitue pas une définition/méthode mais le mode de réalisation de plusieurs définitions/méthodes comme positif/négatif 2.

claud rutault mars 1985.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														
11														
12														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														
11														
12														

bataille navale

141

le principe est de construire une pièce qui se répartira sur un mur grâce à un jeu. le départ pourra être une actualisation de définition/méthode qui, en fin de partie, deviendra impossible à identifier ou bien le contraire: une réalisation ne correspondant à aucune définition/méthode en début de partie et qui deviendra une actualisation en fin de partie.

chaque joueur définit sur son mur un damier virtuel. les deux damiers doivent être identiques ainsi que le nombre de toiles disposées sur chaque damier, c'est-à-dire accrochées sur chaque mur. deux sortes de toiles sur chaque mur: celles laissées brutes et celles qui sont peintes de la même couleur que le mur. elles auront des valeurs différentes pour compter les points en fin de partie.

les deux joueurs, placés de sorte qu'ils ne puissent voir le mur de l'adversaire, doivent préciser par écrit les règles du jeu "bataille navale" qu'ils soumettront à claud rutault.

la forme de la pièce est la disposition du jeu du gagnant au dernier coup de la partie. la partie peut se terminer au bout d'un temps déterminé par les joueurs ou par abandon de l'un des joueurs ou encore par la destruction totale des pièces d'un joueur.

le gagnant reconstruira son propre damier sur le mur de son choix, prenant pour modèle un damier identique à celui de la partie. toutes les toiles seront peintes de la même couleur que le mur.

le gagnant devra remettre sa pièce en jeu dans un délai maximum de 3 ans à la date de la partie. le perdant sera, à proposition de prix égale, prioritaire comme challenger. il sera versé à claud rutault 20% du prix total de la partie.

dans le cas d'une partie publique, claud rutault sera également intéressé aux entrées. il partage avec le gagnant l'exclusivité des droits de reproduction de la partie sous quelle que forme que ce soit. en cas de partie publique, il y a possibilité d'organiser un système de paris.

les toiles de la partie non réutilisables sont intégrées à TRANSIT, 11 rue clavel 75019 paris et identifiables au sein même de cet ensemble.

cette proposition n'est pas une nouvelle définition/méthode puisque son fonctionnement peut inclure un certain nombre de définitions/méthodes. elle est le mode de réalisation d'une peinture à l'aide de principes connus de tous.

claud rutault juillet 1986.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														

exemple à 3 joueurs - 14 cases couvertes

détermination sur le plus petit mur de la figure I, dans le cas d'une partie à plusieurs joueurs. cette figure sera reportée identique sur les autres murs. les joueurs se mettront d'accord pour déterminer le nombre de cases du damier et du nombre de toiles qui seront accrochées dessus ainsi que les détails de la marche de la partie par un texte qu'ils soumettront à claude rutault.

prenons l'exemple de 3 joueurs. chacun joue à tour de rôle après un tirage au sort fait par l'arbitre qui dirige la partie. chaque joueur choisit à chaque fois celui des deux adversaires contre lequel il va jouer. il peut jouer un maximum de 3 fois consécutives contre le même, mais devra changer d'adversaire au 4ème coup. le joueur n° 1 demande la case d5 au joueur n° 2. il s'approprie la toile et l'accroche sur son propre damier. si d5 de son propre damier est déjà occupé, il pose la toile contre le mur, amorçant ainsi une pile. le fait de gagner une toile ne lui donne pas le droit de rejouer; c'est le tour du joueur suivant. la case d5 est désormais neutralisée; il n'est plus possible de la redemander, si bien que le joueur n° 3 qui possède une toile en d5 est sûr de la conserver.

la partie s'arrête pour un joueur lorsque toutes ses cases "occupées" ou celles qui lui ont été prises sont neutralisées. le jeu est stoppé lorsque 2 joueurs sont dans cette position. la pièce prend alors la configuration existante sur le damier du gagnant.

la pièce est reconstruite sur un mur choisi par celui-ci. les toiles empilées seront également reconstruites. les toiles sont alors obligatoirement peintes de la même couleur que le mur.

les toiles de la partie, non réutilisables, sont intégrées à la pièce TRANSIT, située 11 rue clavel 75019 paris et identifiables au sein même de cet ensemble.

le gagnant doit remettre sa pièce en jeu dans un délai de 3 ans maximum à la date de la partie. le perdant précédant possède, à proposition égale de prix, une priorité de revanche. c'est le gagnant qui fixe le prix de la partie, 20% allant à claude rutault.

ceci ne constitue pas une définition/méthode mais le mode de réalisation d'une peinture.

claude rutault juillet 1986.

A. D. attaque-défense

145

la partie se joue sur un damier tracé sur une grande feuille de papier fixée au mur. premier temps du jeu qui produira le modèle de réalisation de la peinture. les joueurs décident du nombre de cases du damier (minimum 16x16).

la partie se joue avec 2 dés.

règle du jeu: à chaque coup, le joueur additionne les deux chiffres des dés, un point correspondant à un côté de case du damier. il trace une figure, entière s'il le peut, ou le début d'une ou plusieurs figures s'il n'a pas les points suffisants. son adversaire, à partir du second coup peut utiliser ses points comme il l'entend; soit pour effacer une figure non terminée de son adversaire soit pour construire lui-même une forme et s'il a suffisamment de points pour mener les deux actions de front. une figure terminée ne peut être effacée. les figures ne doivent avoir entre elles aucun point de contact, par contre elles peuvent être tangentes à une ligne rayée, c'est-à-dire à un début de figure annulé par l'adversaire. on ne peut utiliser deux fois une même ligne.

le minimum de surface d'une figure est de 9 cases. aucune forme particulière n'est imposée; la configuration des 9 cases est libre.

la partie se termine soit à l'expiration d'une durée fixée à l'avance par les deux joueurs, soit lorsque la grille est saturée. chaque case valant 2 points pour les figures à 4 côtés, 1 point pour les autres, le gagnant est celui qui totalise le plus de points. en cas d'égalité, le gagnant est celui qui a le moins de lignes rayées.

le gagnant réalise ou fait réaliser la pièce sous forme de toiles. ne sont construites que les toiles dessinées par lui, sur le mur de son choix à l'aide d'un damier, virtuelle réplique en grand du damier du jeu et occupant la totalité du mur. les toiles prennent place aux mêmes endroits que les formes sur le dessin et sont peintes de la même couleur que le mur. le perdant conserve le dessin sur lequel sera ajouté le nom du gagnant et le lieu de réalisation de la pièce ainsi que les modalités de visite.

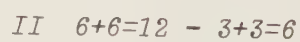
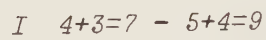
le gagnant doit remettre sa pièce en jeu dans un maximum de 3 ans à la date de la partie. il organise cette partie. s'il gagne à nouveau, il devra, selon toute vraisemblance réaliser une nouvelle configuration. s'il perd il aura le dessin de la partie. les toiles non réutilisables seront intégrées à TRANSIT, 11 rue clavel 75019 paris et identifiables comme telles au sein de l'ensemble. quant au dessin de la partie précédente, il est rayé par claude rutault et le nouveau lieu de la pièce y est inscrit, et ainsi de suite.

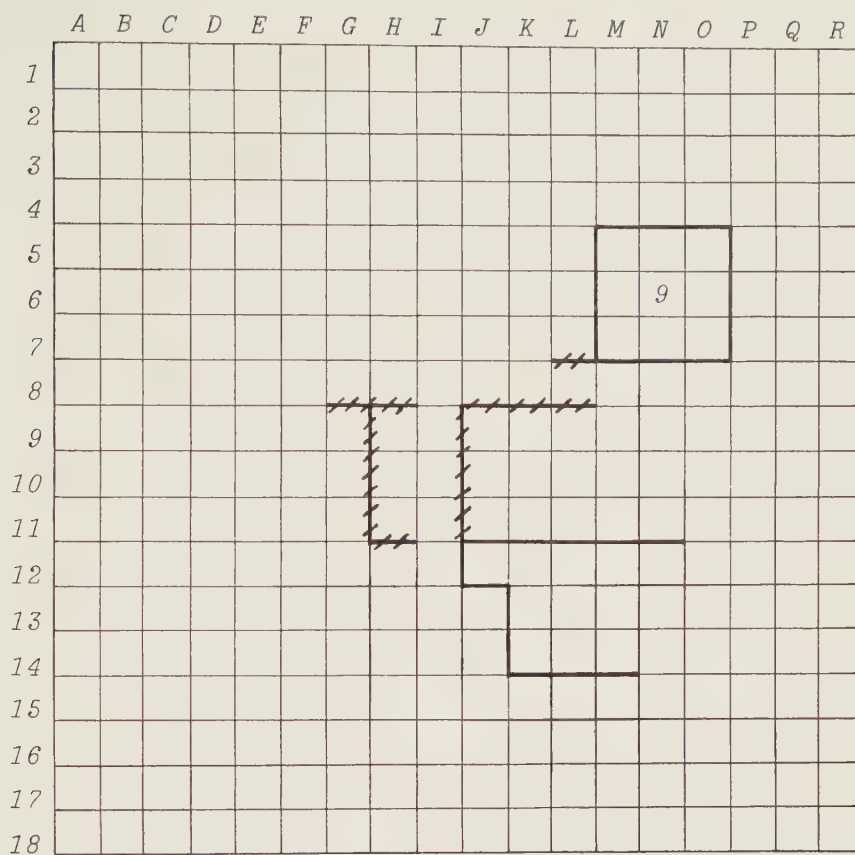
il n'y a pas ici de pièce déterminée à réaliser grâce à un processus, il y a un mode de production qui engendre à chaque fois une peinture différente de la précédente.

claude rutault juillet 1986.

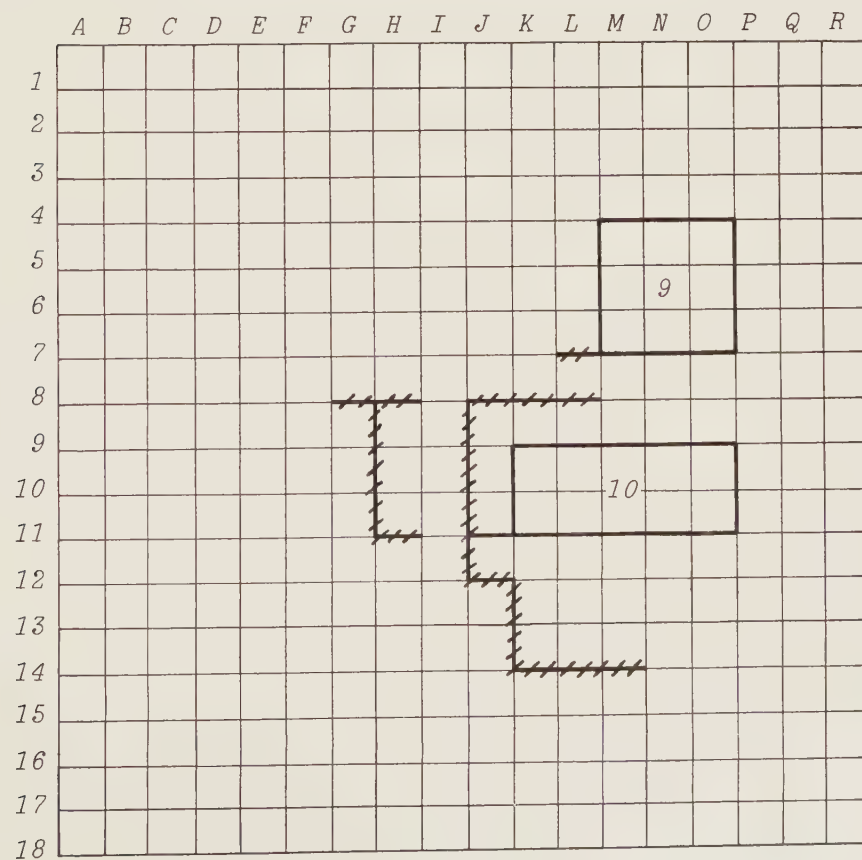
.../...

146

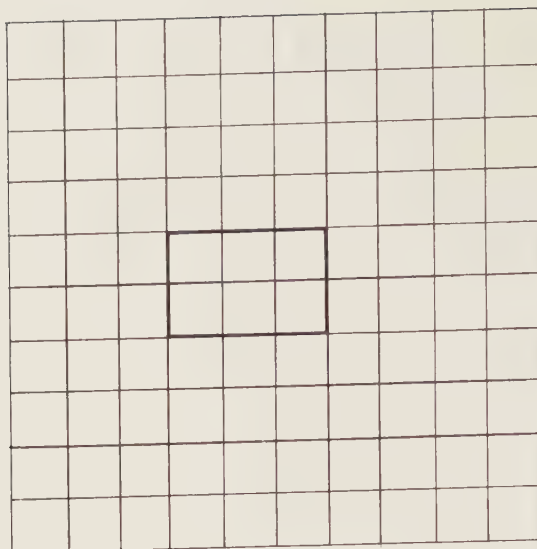




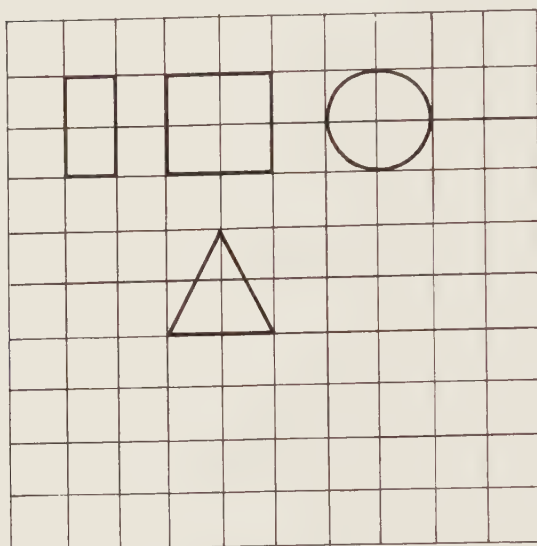
$$III \quad 1+5=6 - 6+4=10$$



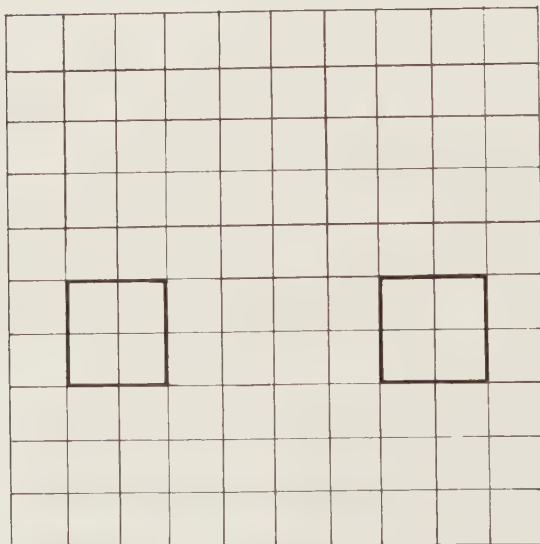
$$IV \quad 2+5=7 - 5+5=10$$



joueur A



joueur B



clauderutault

devinette

la partie se déroule à trois: 2 joueurs plus claud rutault ou quelqu'un désirant prendre sa place.
chaque joueur, isolé des deux autres, est devant une grille. les trois grilles sont identiques.
il s'agit pour chacun de dessiner sur sa grille les figures qu'il veut dans la disposition qu'il choisit.
le joueur A ou B qui produit la configuration la plus proche de celle de claud rutault a gagné.
les 3 joueurs peuvent au début de la partie se mettre d'accord sur certains points: décider qu'ils ne pourront utiliser que le rectangle, le carré, le rond, le triangle, ou uniquement des figures irrégulières.
toutes ces données sont au départ consignées par écrit et co-signées. on précisera également la durée de la partie.
autre élément important: il est possible aux trois joueurs de parler, aussi bien pour essayer de savoir quelque chose que pour tromper l'adversaire.
le gagnant construira à son choix la configuration de claud rutault ou la sienne. le perdant et claud rutault conserveront leurs dessins, celui réalisé étant détruit. ces dessins fonctionneront comme dans "attaque défense", comme histoire partielle et comme information au fur-et-à-mesure du déroulement des parties. ils ne seront jamais finis. en cas d'arrêt des parties, ils seront détruits.
le gagnant remettra sa pièce en jeu dans un maximum de 3 ans à la date de la partie. les anciennes toiles seront intégrées à TRANSIT, 11 rue clavel 75019 paris et identifiables comme telles au sein de l'ensemble. les toiles réalisées seront peintes de la même couleur que le mur.

critères de points et fonctionnement:

nombre d'éléments	1	4	2
figures communes, forme	0	1	1
identité de position	0	0	0
nombre de cases occupées	6	14	8

A:7 B:19 c.r.:11

écart pour A: 4 (gagnant)

claud rutault juillet 1986.



monochromes 2. 1979.

les présentations de "réplique" ne sont limitées que
 par l'espace et le temps qui les produisent.
 ne rien faire: déjà fait; facile. trop.
 aller à moscou chez le petit-fils de rodtchenko et
 récolter quelques échantillons afin de refaire, une fois
 rentré, les trois toiles le plus proche possible de leur
 état actuel.
 rester ici est tout aussi justifié. trois couleurs
 d'une même marque, rouge, jaune, bleu.
 pourquoi alors des toiles comme celles de 1921 et pas
 celles du commerce, identiques ou non?
 pourquoi se limiter à trois toiles, à trois couleurs?
 pourquoi se limiter?

© pour réplique et enjeu en jeu : claud rutault, 1987.

HOMMAGE À ROBERT FILLIOU

« Je meurs trop ? » disait Robert Filliou... Celui qui a toujours tenté la mort ne pourra plus mourir car l'art de sa vie l'aura empêché pour toujours.

« Vivait la mort tous les jours pour vivre chaque jour. Vivait la mort le mort physique pour garder l'esprit d'une création permanente.

« Vivait la mort de l'art pour faire de la vie un art, très différent de la nature très dénaturée de l'image de l'homme. Il y avait des équivalences « Bien fait, mal fait, pas fait » permettant à l'homme créatif de chacun de développer son propre génie. La « République Géniale » serait le territoire de la création. Cette ouverture d'esprit s'écarte totalement des traditions de l'art historique et du modernisme, il devient peu à peu un positionnement concret dans la réalité. Le point opérationnel qu'il a tracé va nous permettre de résoudre l'union des contradictions, et c'est dans cette union que la fusion des différents pôles de l'activité humaine peut se former et c'est sous cette forme que l'art peut être produit.

« J'ai l'intention de travailler maintenant sur un projet qui consiste à la nourriture et à la nutrition. C'est une idée que j'aimerais développer avec toi... Je resterai en contact avec toi... Sur les mêmes bases que Kassel, pourquoi ne pas avoir une exposition, un salon comme une biennale ou une triennale ou une quaternale, de projets artistiques qui vont vers le problème spécifique de faire du monde un monde de paix et d'harmonie ?... Suppose qu'il y ait une telle chose, tu vois... ce serait très, très intéressant, comme une sorte de focalisation, de temps en temps, sur des plans et des projets inconnus jusqu'alors. Peut-être pouvons-nous donner quelque idée à cela et organiser un tel événement ?... Il serait bien soit d'organiser quelque chose ou soit de proposer sa création. Et, je le crois du moins, cela pourrait devenir le "Prix de la Paix pour les artistes" : l'artiste qui aurait proposé le projet le plus rapidement réalisable serait honoré comme tel, tu vois... (...) Éventuellement, cet événement pourrait devenir un lieu de rencontre où, tous les quatre ans, les personnes engagées pourraient se réunir. Tu peux imaginer quel genre différent de catalogue pourrait y être produit... que celui de la Documenta de Kassel (1). »

C'est ainsi que Robert Filliou présentait son projet de la « première biennale de la paix » qui a eu lieu à Hambourg fin 1985/début 1986. Nous rendrons hommage à Robert Filliou lors de notre projet 1988/1989 « ESPACES-AFFRANCHIS ». La jour de l'ouverture de ce projet en juin 1988 sera dédiée à sa mémoire. Cette journée pourrait être le signal spécifique donné par les artistes pour faire du monde un monde de paix et d'harmonie (saluant ainsi le travail de George Brecht et de Robert Filliou), travail auquel nous nous attachons depuis quelques années et qui est de faire de chaque projet, de chaque événement, une créativité permanente : poètes, performeurs, musiciens, cinéastes, plasticiens et chorégraphes, pour créer ensemble une forme dans laquelle la volonté de chacun se reflète et se transforme en mouvement collectif.

Acindino QUESADA

(1) Extrait d'un entretien entre Joseph Beuys et Robert Filliou tiré de WJERS, Louwman, HIS HOLINESS His 14th DALAI LAMA of TIBET trifft Prof. JOSEPH BEUYS, BOMN, 27 OCTOBER 1982. Amsterdam, Holland, 27 october 1983.



3, 3 3 3... D'ABSENCE (ET DE PRÉSENCE
TÉLÉPATHIQUE) "TELEPATHIC MUSIC" (1982)

A R.M.M

AH!
AIE!
BAH!
BRAVO!
CHUT!
CLAC!
EH!
EUH!
GARE!
HA!
HE!
HEIN?
HEU!
HO!
HOLA!
HOP!
HUM!
O! ROBERT

OH!
OUP!
PLOUF!
"NO FIRE NO ASHES" (1970)

PLOUF!
PARBIEN!
PARDI!
FOUAH!
PAF!
PIF!

Qubi?

ZUT!

-- DUST TO DUST (DEC. 4-1984)
(MATIÈRE DERNIÈRE)

BAH!

"MIND" (1971)

AIE!

~~NO~~ = YES

AH!

ET PATATI ET PATATA!

J.O.A. DEC 12, 87

TELEPATHIC MUSIC, NO FIRE NO ASHES & MIND → OBJECTS DE ROBERT FILLION
REPRODUITS DANS LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION "ECHANGES" - GÖTTE INSTITUT - 84

SAMEDI 12, 87

CHER ACINDINO

CI-JOINT LE TEXTE DEMANDÉ → "3, 3, 3, 3 À PROPOS DE ROBERT
FILLION"

ADRESSÉ À ROBERT MARIANNE MARCELLINE ET
SIGNÉ JEAN OLGA AUGUSTIN

À IMPRIMER TEL QUEL -

JE L'AI ÉCRIT À LA SUITE D'UN PREMIER TEXTE.

QUE J'AIMERAIS BIEN CONTINUER AVEC L'AIDE DE CERTAINS
DOCUMENTS QUE JE N'AI PAS → EN PARTICULIER DES
REPRODUCTIONS, (?) DE CETTE TOILE DE 50 (?) MÈTRES DE
LONG, EXPOSÉE À L'ARC EN 84 → ELLE COUVRAIT DES
MURS ET DES MURS DU MUSÉE ET FINISSAIT ROULÉE
SUR ELLE-MÊME DANS UN COIN - EN ROULEAU → C'EST
À DIRE QU'ELLE FINISSAIT SANS FINIR → DU FILLION
PUR ET SIMPLE →

TOUT COMME LE MOT EQUIVALENCES, QUI SE RAPPOR-
TAIT À CETTE TOILE DONT JE N'AI GARDE AUCUN
AUTRE DÉTAIL DANS MA MÉMOIRE.

POURTANT EN Y PENSANT, ELLE RESTE POUR MOI
AUSSI VIVANTE AUJOURD'HUI QU'HIER (1984)

DEAREST FILLION

C'EST, JE CROIS, UN MUSÉE ALLEMAND QUI A PRODUIT
L'EXPO DE ROBERT À L'ARC - LEQUEL ?

IL Y AVAIT AUSSI UN CATALOGUE - L'AS-TU ?

CE N'EST QU'AVEC CES DOCUMENTS QUE JE POURRAIS
POURSUIVRE CE TEXTE (COMMENCE LABORIEUSEMENT...)

sur " FILLION, ARTISTE EN TOUT GENRES "

AUEZ,

À BIENTÔT, C'EST À DIRE À LA SEMAINE PROCHAÎNE,

À POUILLY -- oui! oui!

Jean Dupuy

PAYSAGE BIBLIOGRAPHIQUE

Lecture fragmentaire

Au temps de sa splendeur, la peinture restait presque exclusivement dans le cadre du réalisme, c'est-à-dire de la reproduction de la nature. A travers l'illusion, le leurre de la réalité, elle essayait de faire oublier à l'observateur la présence de la surface plane picturale. Une nouvelle démarche picturale s'est créée peu à peu et le tableau a cessé d'être un tableau pour devenir peinture, objet. La picturalité est devenue ainsi une donnée immuable, un critère valable pour toute œuvre d'art.

La peinture doit son évolution tout entière à la forme seulement, qui s'est développée suivant une progression régulière et constante, presque sans jamais revenir en arrière.

Après avoir expérimenté sur l'objet toutes les interprétations naturalistes possibles, la peinture l'a décomposé dans la phase du cubisme selon un principe proche de l'anatomie, jusqu'au non-objectif, se déli-vrant ainsi de toute contrainte vériste.

L'évolution de la couleur a connu deux étapes : du gris au brun, et du brun à la couleur pure et éclatante. Et de nouveau la démarche contraire. Il s'agit d'un processus cyclique, uniforme et monotone. Après avoir atteint un mélange déplaisant de brun-orangé, caractéristique de l'académie, dans la nouvelle peinture, à commencer par l'impressionnisme, la couleur s'efforça de devenir plus pure.

Mais la couleur n'a pas encore été analysée et élaborée dans sa véritable essence.

Ce n'est qu'avec le cubisme que débute une nouvelle phase de l'évolution de la couleur, quand l'artiste s'efforce d'élargir sa palette en ayant recours à des matériaux concrets. Les cubistes ne comprirent pas cette phase, si bien que par la suite ils utilisèrent le matériau concret comme une variante de la nuance picturale et ils l'étouffèrent complètement sur la surface du tableau. Ce ne fut qu'une méthode pour augmenter l'intensité de la tache de couleur, sans lui attribuer de valeur autonome.

La peinture non objective a traité la couleur en tant que telle, en révélant toutes ses possibilités.

Elle a étudié toutes les qualités de la couleur : la profondeur, le poids, la densité et l'intensité.

La dernière étape dans cette direction a permis d'obtenir l'intensité monochromatique constante d'une couleur, sans augmenter ni diminuer son rôle chromatique.

Une fois la question de la couleur posée indépendamment du diplôme figuratif, la signification de la surface picturale prit un sens qui chassa l'illusion de la peinture figurative. La surface assumait pleinement sa fonction.

La surface était elle-même un matériau pictural sur lequel la couleur pouvait se manifester. C'était le premier stade de la recherche d'une nouvelle forme picturale après que la peinture eut été délivrée de l'objet.

L'œuvre ne naissait plus à partir de la nature, mais à partir de ses propres problèmes.

Ainsi cette forme — la surface — exigeait-elle de nouveaux principes d'organisation.

La création d'une œuvre devenait un problème autonome, dont dépendaient tous les autres problèmes, comme chaque partie d'un organisme se trouve soumise à l'ensemble.

Le travail sur la composition des formes et sur leurs systèmes structurels fit affleurer la ligne en tant qu'élément constructif. La ligne prenait une valeur absolue, primordiale dans toute construction.

La fonctionnalité de la ligne dépendait des diverses étapes de la construction.

D'autre part la ligne fixe les moments cinétiques de la construction d'un organisme conçu comme l'ensemble de parties individuelles, et dans ce cas elle est le chemin où l'on avance, mouvement, collision, conjonction, division, prolongement.

La construction se rapporte à quelque chose d'organisé, qui existe réellement et qui exige un espace réel et des matériaux réels, et non à la représentation illusoire de quelque chose qui n'est construit que sur la surface de la toile.

Le dessin, comme on le concevait autrefois, perd de sa valeur et se transforme en schéma ou en projection géométrique.

La notion de tableau comme produit de la peinture, c'est-à-dire en tant que toile de chevalet, est remplacée par la pratique de la construction dans l'espace. Une forme résolument neuve est en train de naître dans le processus de production.

Cette tendance à la construction a conduit l'artiste, à travers une phase de réalisation d'œuvres aux dimensions spatiales et temporelles, à la création d'objets réels, c'est-à-dire à la production, où l'artiste devient un constructeur d'œuvres matérielles.

Rodtchenko, 1921

Archives de l'Inkhovk. Linia (La ligne)

O. Brik et N. Asseiev à propos de Rodtchenko photographe

« Le photographe fixe les faits de la vie courante de façon plus économique, plus rapide et plus précise que le peintre. C'est là sa force, sa grande signification sociale. Aucun récidiviste de la peinture artisanale ne lui fait peur.

« Les photographes eux-mêmes ne saisissent pas la grande signification sociale de leur travail. Ils savent qu'ils font quelque chose d'utile, d'important, mais ils se croient de simples artisans, de modestes travailleurs, et pas du tout des artistes, des peintres-créateurs.

« Le photographe ne comprend pas qu'en poursuivant l'artisticté, en imitant servilement le tableau, il dégrade son métier, le prive de la force qui en fait la valeur sociale. Il ne fixe plus la nature avec précision et reste à la merci de lois esthétiques qui déforment la nature même.

« Le photographe obtiendra une reconnaissance sociale en luttant contre la déformation esthétique de la nature et non en s'efforçant d'imiter de quelque manière des modèles picturaux qui n'ont rien à voir avec la photographie.

« Les anciens peintres sont les plus acharnés dans la lutte contre l'esthétisme pictural. Ils connaissent mieux que quiconque les "secrets" de l'art pictural. Ils savent mieux que quiconque comment démasquer l'imposture de la "reproduction artistique de la réalité". Ils ont consciemment abandonné la toile, consciemment ils se battront pour le photogramme. A.M. Rodtchenko est l'un de ces artistes, autrefois excellent peintre, à présent photographe convaincu.

Communication au présidium de l'Inkhok

Je propose que lors de l'une des prochaines réunions, on fasse un exposé intitulé : « Le dernier tableau a été peint », sur les points suivants :

- 1) L'illusion figurative fonde la vieille peinture.
- 2) La forme réaliste figurative dans la peinture contemporaine, chez les cubistes et les suprématistes.
- 3) La libération du contenu idéologique et de l'illusion figurative dans la peinture contemporaine.
- 4) L'aspiration à la construction comme base pour la recherche de nouvelles formes en peinture, dans les bas-reliefs et dans la peinture spatiale.
- 5) La « crise de l'art » et les impasses des recherches modernes.
- 6) Le dernier coup porté contre le figuratif, mais aussi l'effondrement de la construction dans la dernière œuvre de Rodtchenko à l'exposition « $5 \times 5 = 25$ ».
- 7) La fin de la peinture. Rodtchenko, l'assassinat-suicide.
- 8) Mais si la peinture est morte, l'art est-il mort aussi ?
- 9) Les conditions sociales actuelles dictent de nouvelles formes d'art.
- 10) Le métier à la base de l'art.
- 11) Le métier dans la production. L'art, comme le métier, est lié au travail et à la production.
- 12) La transfiguration de la vie par l'art, dans la production de toutes les valeurs indispensables de la vie.

N. Taraboukine, 6.10.1921

Archives de l'Inkhok.

En reliant l'art au travail, le travail à la production et la production à la vie, à l'existence quotidienne, on résout du même coup un problème social extrêmement ardu. La théorie de la valeur fondée sur le travail reçoit ici une confirmation éclatante : la valeur d'un objet est directement proportionnelle au travail qui y a été investi ; la dépense d'une fraction supplémentaire d'énergie humaine affectée au perfectionnement de l'objet accroît la valeur de celui-ci. L'artiste cesse d'être un fabricant d'objets de musée ayant perdu toute signification pour devenir un créateur de valeurs vitales indispensables [...] Nous sommes ainsi arrivés au problème du rôle de l'art dans la production, et de la transformation par celui-ci de la vie, de la vie quotidienne. (...) L'art ainsi compris est réellement capable de changer de vie, car il transforme le travail, base de notre vie, en le rendant maîtrisé, créateur, joyeux. L'art du futur ne sera pas une gourmandise, mais du travail transformé. (...) Après avoir refermé la pierre tombale de l'art de chevalet, les artistes constructivistes, ont vu se modifier substantiellement les idées qu'ils se faisaient de leur rôle de créateurs de valeurs vitales. Ils ont définitivement renoncé à toute tentative de solution purement artistique

du problème du constructivisme et, ayant rompu totalement avec l'art au sens du terme, ont considéré que leur mission de peintre était terminée une fois pour toutes. Après quoi ils ont tourné leurs regards vers la production et ont décidé que c'était là et là seulement qu'ils étaient appelés à travailler. Mais ce n'était que des « regards », et regards ils resteront à jamais.

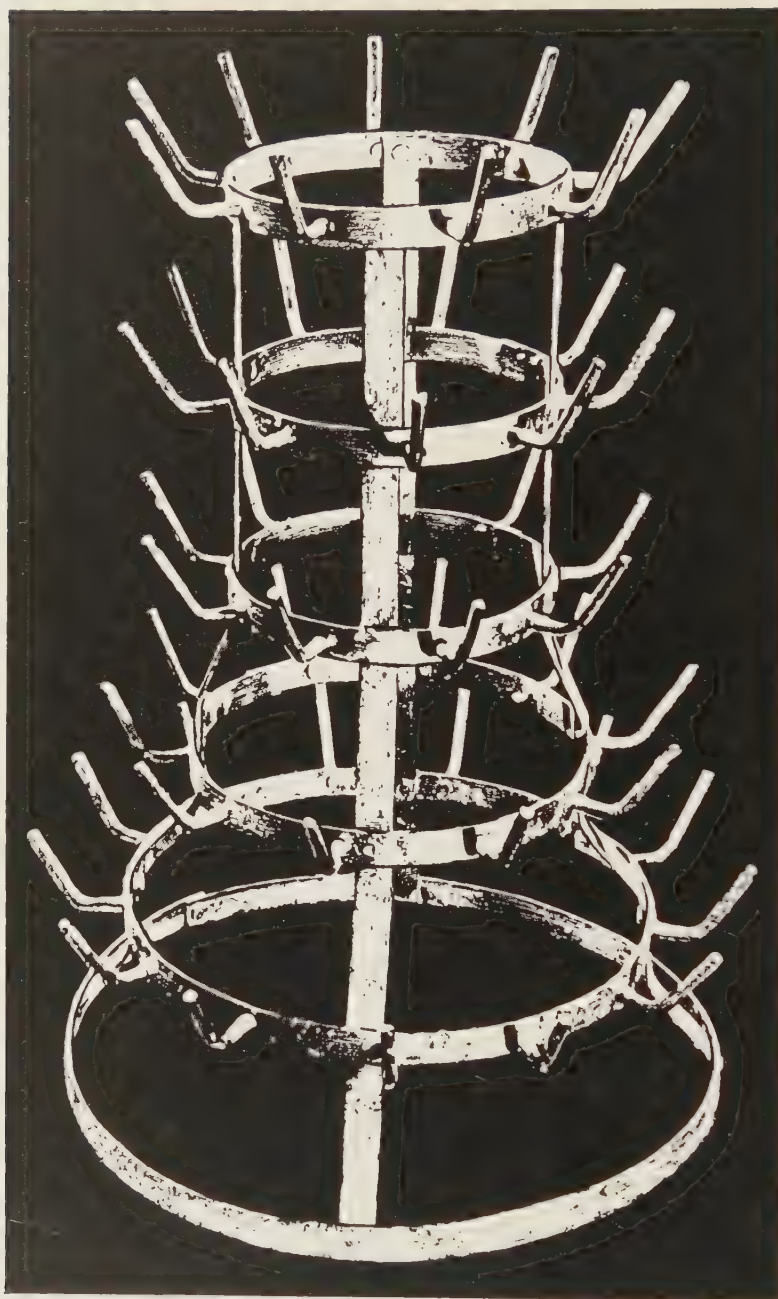
Nikolai TARABOUKINE, *LE DERNIER TABLEAU*, ART-TRAVAIL-PRODUCTION-VIE, Éditions Champ Libre, 1980.

Les parties intéressées expliquent volontiers l'industrie culturelle en termes de technologie. Le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes impose des méthodes de reproduction qui, à leur tour, fournissent en tous lieux des biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes identiques. Le contraste technique entre les quelques centres de production et des points de réception très dispersés exige forcément une organisation et une planification du management. Les standards de la production sont prétendument basés sur les besoins des consommateurs : ainsi s'expliquerait la facilité avec laquelle on les accepte. Et, en effet, le cercle de la manipulation et des besoins qui en résultent resserre de plus en plus les mailles du système. Mais ce que l'on ne dit pas, c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement. (...) Cette constante conformité règle également les rapports avec le passé. Ce qui est nouveau dans cette phase de la culture de masse comparée au libéralisme avancé, c'est l'exclusion de toute nouveauté. La machine tourne sur place. Alors qu'elle est déjà arrivée au point de déterminer la consommation, elle écarte comme un risque inutile tout ce qui n'a pas encore été expérimenté. (...) Les directeurs des agences culturelles qui travaillent en harmonie comme seul un manager, qu'il soit sorti du rang ou qu'il vienne d'une grande école, ont depuis longtemps assaini et rationalisé l'esprit objectif. Tout se passe comme si une instance omniprésente avait examiné le matériel et établi le catalogue officiel des biens culturels présentant les séries disponibles. Les idées sont inscrites au firmament de la culture où elles avaient déjà été dénombrées par Platon, voire encloses comme nombres immuables et fixes.

Max HORKHEIMER & Théodor W. ADORNO, Extrait de « *la dialectique de la raison* », Chapitre : La production industrielle de biens culturels, traduction de l'allemand : Éliane Kautholz, Éd. Gallimard, 1974.

FRAGMENTS RÉUNIS PAR LA FONDATION DANAE
POUR UNE BIOGRAPHIE ET UNE BIBLIOGRAPHIE
COMPLÈTE SUR A. RODTCHENKO. CONSULTER LE LIVRE DE KHAN-MAGOMEDON
« ALEXANDRE RODTCHENKO — L'ŒUVRE COMPLET »
ÉD. PHILIPPE SERS/VILO — 1986. TRADUIT DE L'ITALIEN PAR SYLVIE COYAUD

Ets BERGERET



CHAUFFAGE
CENTRAL

INSTALLATION
SANITAIRE

QUINCAILLERIE

BOIS DÉTAIL

CADEAUX

LISTE MARIAGE

JOUETS

102, rue des Martyrs-de-la-Résistance
60110 MÉRU
44.52.02.63

Kanal a choisi de montrer la variété, la complexité et la richesse
contradictaires de l'art contemporain

Revue bimestrielle

100 collaborateurs
et correspondants.

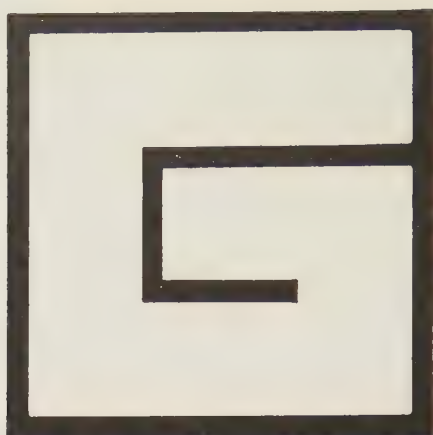
1. par un tour de France dans les régions
(40 pages) : chroniques, portraits et
promenades.

2. par un tableau de Paris international
(40 pages).

3. par des chroniques inédites (40 pages
22 chroniques).

Art construit, Fluxus, Design, Photo,
Vidéo, Art et média, Livres d'artistes,
Architecture, Cinéma, Années 80...

magazine



GRIZELEC

ÉLECTRICITÉ & COMMUNICATIONS

ALARME

TÉLÉPHONIE

ENVIRONNEMENT
INFORMATIQUE

AUTOMATISMES
INDUSTRIELS

ÉCLAIRAGE

CHAUFFAGE

FORCE MOTRICE

MOYENNE TENSION



S.D.F. DELILLE Frères

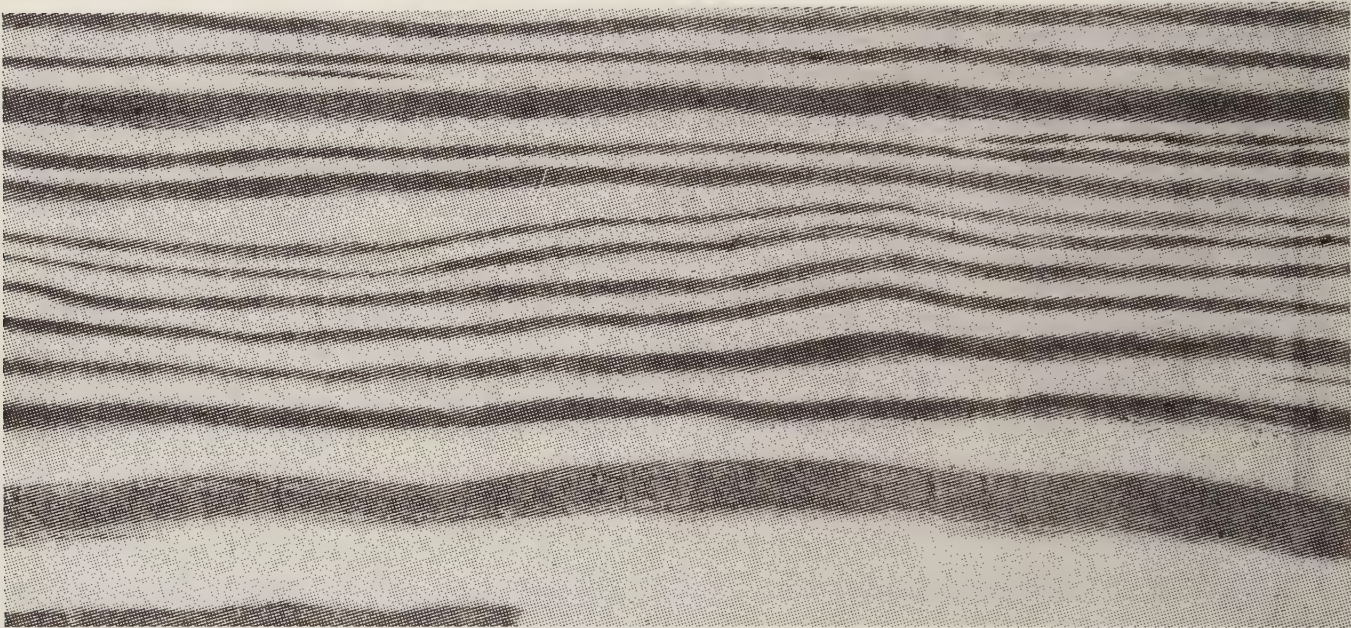
rue de Crèvecœur, Lardières
60110 MÉRU — Tél. : 44.52.12.77

L'ART DES JARDINS

DORNET S.A.



MATÉRIAUX ET BOIS DE CONSTRUCTION – MENUISERIES – ISOLATION – FERMETURES



PEINTURES NOVEMAIL – DALLAGES – ARTICLES DE JARDIN – CLÔTURES



ROUTE DE LARDIERES, 60110 MÉRU – TÉL : 44 22 30 83



VIDEO-WALL DELCOM

VIDEO SCOPER FRANCE

UN MUR D'IMAGES, UN MUR D'IDÉES !

67, rue Robespierre 93558 MONTREUIL Cedex CAP 117
Tél. : (16) 48.59.26.27 DISTRIBUTEUR EXCLUSIF POUR LA FRANCE



VIDEO SCOPER FRANCE

VEAUX
LEGUMES

VEAU

LES
MOUTONS

CHARCUTERIE

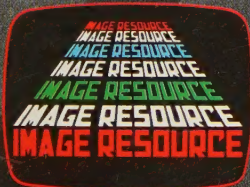
AGNEAU

POISSONS
FRAIS

PICARD SURGELÉS (1) 64 28 40 09



LA TECHNIQUE APPRIVOISEE



TOURNAGE ENG
POST-PRODUCTION BROADCAST
CELLULE DE MONTAGE ET D'ANIMATION NUMERIQUE



IMAGE RESOURCE

27, RUE BLOMET 75015 PARIS - TÉL. 43.06.18.67

BULLETIN D'ABONNEMENT

CAHIERS DANAË

Publication trimestrielle

☐ Un an (3 numéros)

France : 120 Francs (20 \$ US)

Autres pays : 180 Francs (30 \$ US)

Soutien : 500 Francs (85 \$ US)

☐ Deux ans (6 numéros)

France : 180 Francs (30 \$ US)

Autres pays : 270 Francs (45 \$ US)

Soutien : 900 Francs (150 \$ US)

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code Postal :

Ville :

Pays :

Souscrit à un abonnement

à partir du n° :

Date : Signature

Les Cahiers DANAÉ 2-3 (automne-hiver 87)
ont été tirés en deux mille dix exemplaires
brochés, aux couleurs des trois monochromes.

670 exemplaires en rouge
670 exemplaires en jaune
670 exemplaires en bleu

Diffusion s'ouvrant sur le décroisement des conditions habituelles de l'art : la diffusion est le moyen indispensable dans notre société car elle met en évidence les mesures qui entourent la production.

Attitudes nouvelles de l'art du moment que l'artiste incarne, produit, coordonne, crée, diffuse et mobilise la forme et le sens de l'action entreprise.

Nouvelles formes d'art, nouvelle forme d'espace et de créativité. Nouvelle forme de vie et d'être. Nouvelle forme de production et de consommation.

Art : ensemble de conditions qui rendent possible une interpénétration des relations entre l'émetteur et le récepteur, interrelation qui transforme l'espace en source d'énergie.

Espace réel de l'art, lieu ouvert, surface ouverte à la créativité, à l'invention, à la découverte, à la rencontre.



W9-CUA-842

